Document généré le 25 avr. 2024 06:53

Voix et Images

Circulation lyrique et persistance critique
Le passage au XXIe siècle chez Nicole Brossard
Lyrical Circulation and Critical Persistence
The Transition to the 21rst Century in the Work of Nicole Brossard
Circulación lírica y persistencia crítica
El paso al siglo XXI en Nicole Brossard

Evelyne Gagnon

Volume 37, numéro 3 (111), printemps–été 2012

Nicole Brossard

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1011954ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1011954ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gagnon, E. (2012). Circulation lyrique et persistance critique : le passage au XXIe siècle chez Nicole Brossard. *Voix et Images*, *37*(3), 69–83. https://doi.org/10.7202/1011954ar

Résumé de l'article

Depuis la fin des années 1990, les recueils de Nicole Brossard allient un discours lyrique valorisant le lien amoureux à une forme d'humanisme mettant en examen les problèmes environnementaux et politiques qui assaillent la planète. Nous nous intéresserons particulièrement aux modalités de ce lyrisme critique, dans ses plus récents recueils, en montrant comment cette écriture puise dans certaines tonalités mélancoliques toutes contemporaines qui ne font jamais l'économie de la résistance critique. En réinterrogeant les modes d'habitation du monde, au tournant du XXIe siècle, la poésie réaffirme en effet sa portée éthique. Par ailleurs, on abordera les particularités de cette écriture fondée sur le désir de circulation infinie entre les contradictions, entre les lieux, entre les places énonciatives. Cela nous permettra d'explorer les nouveaux aspects de cette poétique puisant sa dynamique dans les formes du ruissellement alors que le rythme qui la caractérise s'apparente à un « piano-prose ».

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

CIRCULATION LYRIQUE ET PERSISTANCE CRITIQUE

Le passage au XXIe siècle chez Nicole Brossard [1]

+ + +

EVELYNE GAGNON
Université de Montréal

Il fut un temps — pas si lointain, d'ailleurs — où parler de lyrisme dans la poésie de Nicole Brossard semblait relever de l'hérésie. Dès ses premières publications, elle s'impose effectivement comme la figure de proue du formalisme québécois. On se souviendra sans peine de cette jeune génération d'écrivains qui, dans les années 1970, a tenté avec ferveur de s'éloigner de l'utopie collectiviste et d'une forme de lyrisme emphatique, associées à leurs prédécesseurs, pour favoriser une mécanique textuelle plus « objective », voire autoréférentielle. La question de la subjectivité reviendra pourtant les hanter dans la décennie qui suivra. Au cours des années 1980, les préoccupations intimistes prennent une grande importance. On revalorise dès lors l'expérience immédiate, les menus détails qui peuplent le quotidien et le monde familier, en explorant un registre personnel et des tonalités lyriques revisitées.

Influencée par les réflexions féministes, Nicole Brossard désirera pour sa part récupérer dans son écriture poétique ce qu'elle nomme « la chair de l'écrivain [2] ». L'auteure revisite alors les lieux du désir amoureux, notamment dans *Amantes* [3]. Résistant néanmoins à la tentation strictement autobiographique, cette *chair* appelant à la rencontre sensuelle mène systématiquement au désir de refonder le lien avec l'autre. Cela permet une ouverture progressive vers l'intersubjectivité. Dans les années 1980, le désir de l'amante se conjugue à un appel à la solidarité entre toutes les femmes. Cela se transforme, depuis les années 1990, en une nécessité de reconstruire la communauté humaine. Dans *Au présent des veines* [4] (1999), elle précise : « j'aimerais un *je* collectif savant/fou curieux de notre trouble et fragile » (*APV*, 17). Le poème figure en ce sens la scène vertigineuse d'une subjectivité mobile et paradoxale [5], près

+ + +

1 Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche postdoctorale subventionnée par le CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises — site Université de Montréal), et qui porte sur les formes contemporaines de la mélancolie dans la poésie québécoise. **2** Nicole Brossard, « La traversée des inédits », Jean Royer (dir.), *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 60. **3** Nicole Brossard, *Amantes*, Montréal, Quinze, coll. « Réelles », 1980, 109 p. **4** Nicole Brossard, *Au présent des veines*, Trois-Rivières/Herborn/La Réunion, Écrits des Forges/Éditions Phi/Grand océan, 1999, 135 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *APV* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **5** Louise Dupré a produit une des premières études importantes sur la poésie de Nicole Brossard (voir Louise Dupré, *Stratégies du*

des préoccupations du lyrisme contemporain qui, arrimé à l'altérité, devient une force constante d'interrogation. La fréquentation des territoires intimistes, dans les années 1980 et 1990, ne freine donc jamais ce devoir de résistance critique auquel s'attache l'écrivaine. Sans conteste, cette « voix inquiète [6] » permet au texte poétique de devenir à la fois une chair désirante singulière et le signe d'une éthique définitivement tournée vers les grands enjeux du XXIe siècle.

D'UNE PASSION THÉORIQUE À UN INTIMISME CRITIQUE

En 1985, alors que des écrivains de toutes tendances (nationaliste, féministe, formaliste, intimiste, etc.) participent à une rencontre organisée dans le cadre de la première édition du Festival international de la poésie de Trois-Rivières, France Théoret décrit l'évolution de la poésie québécoise, posant à sa source même la question du désir [7]. Elle ajoute que les formalistes, ayant parfois fétichisé le texte à outrance, se sont tous finalement ravisés pour revenir à une écriture exprimant ces tensions entre le *je* (sexué, pulsionnel), l'autre et la société. S'il semble alors encore possible de « choisir la poésie », comme l'indique le titre de ce collectif, c'est conséquemment en privilégiant une dynamique de l'impureté qui explore ce qui contraint le poétique, entre autres par le recours à la prose et aux effets narratifs, mais aussi aux régimes du réflexif et du théorique.

Il est vrai par ailleurs que depuis les années 1980, autant en France qu'au Québec, l'expression de tonalités lyriques occupe une part considérable du champ poétique. Ce « lyrisme critique [8] » prend des contours distincts selon les préoccupations des auteurs, bien évidemment, mais également en fonction de leur rapport singulier à la tradition et à la langue. En outre, le lyrisme critique contemporain se fonde sur une transcendance perdue, surpassant les anciennes considérations formelles qui alliaient systématiquement la « lyre » au chant emphatique et à la musicalité [9]. Toutefois, les écritures lyriques européennes préserveraient — bien qu'on refuse

+ + +

vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989, 265 p.). Sans reprendre ici l'ensemble de sa démonstration, il est primordial de souligner qu'en analysant l'inscription d'une subjectivité au féminin et les particularités du sujet de l'énonciation dans cette poétique, elle préfigurait la mise en acte d'un véritable sujet lyrique moderne au sein de cette œuvre, concept qui sera davantage développé au milieu des années 1990. Rappelons que le sujet lyrique se construit dans l'énoncé par un tissage de tonalités énonciatives et de figures mouvantes qui évoluent au fil des générations littéraires. Voir Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 162 p. **6** Pierre Nepveu, « La voix inquiète », Nicole Brossard, *À tout regard*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 1989, p. 712. **7** « La modernité, en élisant le texte et le désir, a privilégié l'émergence du désir à travers ce qu'il faut bien appeler l'ascèse formelle, elle-même remise en cause depuis quelques années. Par là, la poésie serait devenue intellectuelle, voire cérébrale et cette attitude aurait contribué à sa désaffection publique. En réalité, la modernité poétique a été une manière compatible d'écrire le monde contemporain où le *je* était devenu suspect, suspect d'idéalisme et de mystification […]. » France Théoret, « Situation actuelle de la poésie », collectif, *Choisir la poésie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Estacades », 1986, p. 37-38. **8** Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2009, 356 p. **9** Voir Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, 442 p.

désormais de déifier la poésie — une profonde nostalgie de l'élévation et du chant. Ainsi on tenterait de reconquérir, d'une certaine manière, une parole noble, un chant nouveau. Or, les auteurs québécois se positionnent différemment par rapport à la tradition et à la langue.

On sait que les sociétés minoritaires construisent des représentations problématiques d'elles-mêmes, produisant, selon l'expression de François Paré, des « littératures de l'exiguïté [10] ». Dans la littérature québécoise, cela permet paradoxalement une vaste visibilité de la marge. En d'autres termes, cela implique une sorte de liberté des références (intertextuelles, culturelles, sociales) qui n'est pas sans conséquences sur l'hybridité des formes discursives ou sur l'intérêt pour l'hétéroclite et le recyclage que l'on retrouve abondamment dans le lyrisme québécois contemporain. Si Nicole Brossard a entre autres été inspirée, à ses débuts, par les écrivains de *Tel Quel*, elle se reconnaîtra ensuite des filiations avec ses prédécesseurs (dont Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau [11], deux lyriques en mode mineur), mais aussi avec de nombreuses écrivaines anglo-canadiennes et américaines. Il ne faut d'ailleurs pas négliger l'implication active de Nicole Brossard au sein du mouvement des écritures des femmes qui a grandement influencé la littérature québécoise. Ces écritures ont exploité à divers égards une dynamique de l'impureté et une constante hétérogénéité des formes, des registres, des catégories. De même, Nicole Brossard utilise constamment les contradictions, les remet sans cesse en jeu, tirant profit de cette dynamique des contraires. Sa poétique intègre le prosaïsme et la versification, le lyrisme et le narratif, le dedans et le dehors, le sensible et le réflexif, l'intime et le social, etc. L'auteure publiera, entre autres exemples, un *Journal intime* [12], texte qui renoue avec le registre personnel, mais qui dépasse la stricte forme du journal pour s'alimenter d'autres formes (poésie, fiction, essai) et créer une véritable « énonciation hybride [13] ».

Parallèlement, l'expression « lyrisme critique » semble des plus pertinentes lorsque l'on reprend attentivement le parcours poétique de Nicole Brossard. Sa démarche formaliste semble d'abord radicale, visant à expurger le discours de tout sujet pour mieux aspirer à une parole neutre, à un « centre blanc [14] » de la langue. On l'a dit, elle sera par la suite vigoureusement inspirée par le féminisme. Elle ne pourra alors plus se détourner, de son propre aveu, de la question de la subjectivité, cherchant dorénavant à reconstruire dans le texte un sujet-femme (désirant, inquiet [15]). C'est à

+ + +

10 François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, 230 p. **11** « Qui êtes-vous, Nicole Brossard ? », entrevue radiophonique réalisée par André Major, menée par Normand de Bellefeuille et diffusée les 22, 23 et 24 janvier 1996, Société Radio-Canada, nº 734239 du Centre d'archives Gaston-Miron, en ligne : http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/rechsimple?query=734239 (page consultée le 15 mai 2012). **12** Nicole Brossard, *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984, 94 p. **13** Barbara Havercroft a montré, à propos de ce livre, que cette énonciation hybride est liée à une hétérogénéité de l'identité textuelle du sujet, qui se construit notamment à travers les destins des autres femmes et à travers les œuvres féminines fréquemment évoquées. « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. XXII, nº 1, 1996, p. 22-37. **14** Nicole Brossard, *Le centre blanc. Poèmes 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978, 422 p. **15** Reprenant un constat qu'elle avait formulé lors d'un précédent colloque de *La Nouvelle Barre du jour* sur la modernité, Nicole Brossard rappelle que « le sujet-écrivant après s'être départi dans le "texte" de sa singularité biographique ne pouvait, devant la remise en question par les féministes du réel/fiction, du privé, du neutre et du corps, que difficilement

l'occasion de la parution en 1977 d'une « théorie fictive » centrée sur la maternité, *L'amèr*[16], que cette préoccupation pour la subjectivité se cristallise, essentiellement par « une prose tenant à la fois de la théorie et de la fiction […], osée, combative et lyrique, s'inscrivant dans la pensée du féminisme radical[17] ». *Combative* et *lyrique*, n'est-ce pas justement cette tension dynamique entre le registre éthique et le registre intime qui déterminera la suite de cette démarche poétique ?

Dans la poésie de Nicole Brossard, l'énonciation lyrique se retrouve partout en tension avec le discours réflexif, la pensée analytique. L'expérience de l'écriture s'ancre dans la redécouverte du corps (corps de la mère, corps lesbien, corps sensitif), certes, mais refuse systématiquement tout épanchement narcissique. La poète se distancie à cet égard du *moi* autobiographique pour privilégier une subjectivité textuelle qu'elle définira, dans un entretien de 1996, tel « un moi d'émotions, de sensations, de savoir, mais toujours associé à un projet désirant lié à la langue[18] ». De même, le pronom *je* n'apparaît pas toujours à la forme active dans les textes, mais parfois tel un objet linguistique que l'on observe : « ombre calculée je/au bout des pensées » (*APV*, 35). Dans ce dernier extrait, le pronom n'est pas différencié par l'italique[19]. Car il s'agit ici d'interroger l'idée même d'une subjectivité diffractée dans l'écriture. Cela relance du même élan la discordance fertile entre « la pensée de l'émotion et l'émotion de la pensée[20] » que recherche invariablement l'écrivaine.

On le sait, les écritures des femmes ont largement contribué à redéfinir la subjectivité par son caractère hybride, instable, évolutif. Par le truchement d'une remise en question des genres littéraires, ces œuvres ont accompagné la redéfinition d'une subjectivité poétique assumant son ipséité et ses discordances[21]. On conviendra, à la suite de Louise Dupré, que le sujet lyrique brossardien implique effectivement une vision contemporaine de la subjectivité, où « le *je* reste suspect, réseau de reflets et d'images qui miroitent sans cesse[22] ». Cette façon de remettre constamment le sujet énonciateur en vertige permet une circulation qui dépasse les catégories (littéraires, génériques, sexuelles). Les contradictions supposent donc des distances qu'il est possible de traverser, dans un mouvement dynamique qui va de l'*en soi* au *hors soi*, de la proximité du quotidien aux débordements de l'Histoire. Chez Nicole Brossard, le féminisme s'est par ailleurs transformé progressivement pour rejoindre des préoccupations

+ + +

continuer à s'abstraire dans Le sexe, Le corps, Le texte. La prise de parole par les femmes et le recentrement de leur corps, de leurs émotions, et du quotidien dans une approche autre que seulement réaliste ou fictive, autre que seulement poétique, textuelle ou prosaïque a modifié la pratique littéraire québécoise ». Nicole Brossard, « Le réel et bien plus », *Choisir la poésie*, p. 27. **16** Dont voici les premières lignes : « J'ai tué le ventre. Moi ma vie en été la lune. Moi ma mort. Trente ans me séparent de la vie, trente ans de la mort. Ma mère, ma fille. » Nicole Brossard, *L'amèr ou Le chapitre effrité. Théorie/fiction*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1988, p. 19. **17** Louise Dupré, « Du propre au figuré », Nicole Brossard, *L'amèr*, p. 7. **18** « Qui êtes-vous, Nicole Brossard ? » **19** L'auteure utilise très régulièrement l'italique dans ses poèmes. En raison de leur nombre, nous avons préservé les occurrences dans toutes les citations sans indiquer chaque fois qu'il s'agit bien de Nicole Brossard qui souligne. **20** Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1985, p. 54. **21** Voir à ce propos Louise Dupré, « Sujet féminin, sujet lyrique », Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 185-206. **22** Louise Dupré, « Préface », Nicole Brossard, *D'aube et de civilisation. Poèmes choisis 1965-2007*, Montréal, TYPO, coll. « Poésie », 2008, p. 13.

sociales plus larges : les conflits armés, les conséquences des technologies sur l'humain, l'écologie, la place précaire des écrivains dans les médias. L'exploration du sujet féminin et de la lyrique amoureuse ancrée dans la sensualité féminine demeure donc, encore aujourd'hui, au cœur de cette écriture, mais elle permet aussi une forme de miroitement intersubjectif renouant avec une dimension éthique [23]. La langue poétique implique en ce sens une fertile « coproduction du je » (*APV*, 100), rappelle Nicole Brossard dans *Au présent des veines*. Ce recueil rassemble d'ailleurs des textes produits entre 1981 et 1999. Il nous permet de relire les trajectoires de cet imaginaire au cours d'une période qui marque un renforcement de l'esthétique intimiste dans le champ littéraire québécois.

Nombre d'écrivains ont alors revalorisé l'introspection, interrogeant le quotidien et le trivial qui caractérisent le désarroi de cette fin de XX^e siècle. Les poètes exploitent tantôt les tonalités de la sensualité, de l'appel au *tu* amoureux, tantôt les humeurs solitaires du voyageur dans les grandes métropoles du monde. Depuis 1990, la géographie intime s'est considérablement déployée : on tente de relier le proche et le lointain, on s'interroge sur la place de l'individu au sein de sa communauté, voire de l'univers. Cela, on le retrouve notamment dans les recueils *Au présent des veines* (1999) et *Je m'en vais à Trieste* [24] (2003), où le désir infini de circulation (entre les places énonciatives, entre les lieux lyriques) remet en question les modes d'habitation du monde actuel.

VERTIGE D'UNE FIN DE SIÈCLE : VIVRE AU PRÉSENT

En 1998, Nicole Brossard présente une allocution lors de la Rencontre québécoise internationale des écrivains au cours de laquelle elle insiste sur l'importance de se demander : « Qui suis-je au cœur de l'éphémère, allant mon chemin en temps réel, mi-fictif mi-historique, entourée de paysages de synthèse, la tête encore pleine des grands récits auxquels nous nous étions accoutumées, bien qu'ils fussent terrifiants ? Qui suis-je ? Où suis-je [25] ? » Ce à quoi elle offre cette réponse toute personnelle : « Je suis une femme du présent [et] j'imagine la passion du langage [26]. » Cette femme du présent, à l'écoute de son époque et de ses contemporains, le recueil *Au présent des veines* en dresse un vif portrait.

Prenons par exemple les tableaux mouvants retraçant « La subjectivité des lionnes ». Dans cette partie du livre, le *je* observe [27] les fluctuations de « nos douleurs/

+ + +

23 Car « nos douleurs forment un peuple/miroirs marées de miroirs » (*APV*, 75). **24** Nicole Brossard, *Je m'en vais à Trieste*, Trois-Rivières/Echternach/Limoges, Écrits des Forges/Éditions Phi/Le bruit des autres, 2003, 172 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JVT* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **25** « Paysages littéraires. Rencontre québécoise internationale des écrivains », émission radiophonique réalisée par André Corriveau, animée par Danielle Laurin et Stéphane Lépine, diffusée le 31 mai 1998, Société Radio-Canada, n° 1264788 du Centre d'archives Gaston-Miron, en ligne : http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/rechsimple?query=1264788 (page consultée le 15 mai 2012). **26** *Ibid.* **27** La section est construite par un système de répétitions variationnelles : « je regarde » et « nos douleurs » ponctuent tel un *leitmotiv* cette trame dont le cœur pourrait se résumer ainsi : « dans le chant des subjectivités/nos douleurs

dans le spectacle des subjectivités » (*APV*, 71). Si cette « science du je » passe par une subjectivité au féminin — « sans hésitation je tremble/bras de femme, science du je/*flesh* et *song(e)* » (*APV*, 88) —, elle va de pair avec une mobilité figurée par les nombreux glissements pronominaux entre le *je*, le *on* et le *nous* : « c'est toute notre énergie qui va/inventer une aube sexuée/la lente marche des pronoms » (*APV*, 90) ; « le bruyant je qui soupire/j'irai finalement on va » (*APV*, 92). Dans cette poésie, la mobilité se traduit donc par une circulation constante entre les postures énonciatives, caractéristique même de l'énonciation lyrique, mais se voit également illustrée par les motifs liés à l'avancée ou à la marche, à la déambulation et au voyage — la main qui va sur la page, le sujet qui pérégrine dans la ville ou qui dérive dans ses pensées.

Parallèlement, deux isotopies fondamentales accompagnent cette quête perpétuelle de mobilité : le corps en acte et l'eau en mouvement. Les évocations du corps visent, d'une part, à incarner un rapport de proximité avec la sensation, voire une façon de tendre vers un réel fuyant ; d'autre part, elles convoquent l'énergie du vivant. Le corps agit dans le poème telle une « eau vive » :

> […] je sais que tout n'est pas dit parce que mon corps s'est installé avec un certain bonheur dans cette pensée et que parmi la secousse inexplicable qui des mots fait trajet, eau vive et tant la soif, je peux en liant les voyelles et le dos des pensées me rapprocher, les yeux bridés de fascination, de la mort et de son contraire. (*APV*, 106)

Dans un autre extrait, l'auteure met en scène « la métaphore de la fluidité », tout en évoquant la réalité concrète (d'un point de vue planétaire, l'eau commence à manquer) :

> j'ai voulu revenir sur mes pas
> la terre a cédé sous la métaphore d'eau
> pas d'eau réellement toujours moins d'eau
> seulement la métaphore de la fluidité
> du sens à vitesse rare de torrent facile
> maintenant les livres flottent ici et là
> dans la lumière m'intiment de
> ne pas noyer le présent
> au fur et à mesure des sites (*APV*, 26)

Il importe conséquemment de maintenir l'énonciation poétique dans cette tension vertigineuse entre le réel dégradé et le pouvoir de la métaphore [28], entre la structure des vers et « la fluidité/du sens », entre l'émotion et la pensée. La pensée analytique soumet les événements du poème au régime de l'observation, s'alliant le commentaire, la mise en perspective, épousant les fluctuations d'une pensée en acte, d'une « dérive

+ + +

s'assemblent/artefacts, graphies, labyrinthes/lionnes aux mots têtues/je regarde nos douleurs inventer/flexibles et opulentes/nos yeux qui se protègent mal » (*APV*, 77). **28** « [C]omme si la vie pouvait soudain toucher ses métaphores » (*APV*, 114).

d'intuitions » (*APV*, 11). La pensée en acte procède ainsi par « dérivations réflexives ». Les poèmes exposent ces ruissellements de sensations (corporelles, sensuelles), où s'entremêlent des moments de curiosité (accueillant les hasards qui tissent une vie) et de distance critique (quant aux dérives du monde, quant aux mirages du langage).

À travers l'ensemble du recueil, des répétitions de syntagmes modulées déplacent constamment la signifiance. Parmi ces nombreuses « variations dérivantes », on rencontre une fois encore le motif de la marche (« je marche avec un verbe/une phrase, des *foot*notes/sans interrompre la marche » [*APV*, 84]), mais également celui de la chair (« *flesh*, *song(e)* et promenade/j'avance dans la cité » [*APV*, 85] ; « j'improvise, vitesse de l'image *flesh* » [*APV*, 95]). Cette circulation se conjugue manifestement à un désir de traverser les frontières entre les langues. L'auteure recourt à de nombreux intertextes anglophones dans une perspective ludique, qui dépasse en cela la référence à une forme de prédominance linguistique nord-américaine. Au-delà de la simple fascination envers la culture *made in USA* ou d'une hantise de la disparition du fait français en Amérique, l'énonciation poétique récupère, recycle ces références, et se nourrit précisément de ces glissements sémantiques et sonores entre les langues. Reprenons à ce titre les vocables « flesh » et « song(e) », qui renvoient respectivement à « chair » et à « chanson », alors que d'un point de vue homonymique, on y entend aussi *flèche* (pouvant pointer une direction) et *songe*. Indiquant, à même cette ritournelle tremblée de la chair, le chemin de l'imaginaire, ce vers donne aussi son titre à « Flesh, song(e) et promenade », une autre partie du recueil réitérant l'importance de la circulation et dont voici le dernier poème :

> bas de page
> je marche dans Montréal
> dans une phrase où je rêve
> sans augmenter la souffrance
> de mœurs inédites
> de l'art très ancien de recommencer
> invincible amovible
> au milieu de la civilisation (*APV*, 101).

L'idée des « *foot*notes » se trouve de fait rejouée alors que cette pérégrination énonciative mène à des trajectoires inédites qui pourraient, ultimement, repenser le présent en marche, « au milieu de la civilisation ».

Inspiré du carnet de voyage, *Je m'en vais à Trieste* reprend aussi le motif de la marche. Ce recueil réunit divers tableaux poétiques datés (entre 1993 et 2003) qui forment une mosaïque du présent, en cette fin de siècle où « nous sommes des touristes/les yeux gavés d'abîme de mer et de civilisation » (*JVT*, 14). S'y entremêlent des séries de cartes postales de lieux visités (Tucson, L.A., le Resto Indiana à Montréal, le RER Roissy-Saint-Michel, Dublin, Toronto, Castro Street, etc.). Ces paysages lyriques se donnent à voir tels des clichés photographiques d'instants furtifs qu'observe la poète ou tels des fragments réflexifs analysant une sensation neuve (une langue étrangère entendue, le regard d'une inconnue tout à coup croisé, une manifestation culturelle marquante). On traverse ainsi les lieux et les années, d'abord

« Cherry Road sirènes multiples USA terreur » (le « 11 novembre 1993 » [*JVT*, 9]), puis plus tard, le « café *cubano* couleurs d'immobilités/[où] la poète fabrique des phrases/de fin du monde et de deuil » (le « 22 décembre 1996 » [*JVT*, 37]), jusqu'aux derniers moments qui bordent le XXe siècle. En « décembre 1999 », on trouve ce poème :

> marcher manger dans Lyon
> toujours un poème à la bouche
> marcher dans Lyon et son froid
> avant Noël et les décorations marcher
> dans le gris des pensées et des vieilles
> images de guerre et de bourgeoisie
> marcher en pensant à Louise Labé
> marcher cannibale dévorant le poème
> et le temps carnaval
> marcher en parlant dans le sombre
> la solitude du poème (*JVT*, 81)

Le sujet avance dans Lyon alors que le siècle s'achève et qu'apparaît au détour d'une pensée la figure élégiaque de Louise Labé. Les redondances sonores guident ici la distribution sémantique. Les allitérations associent les actions de « *m*archer » et de « *m*anger » à « i*m*ages ». Les assonances relient « *en* p*en*s*an*t », « dévor*an*t » et « *en* parl*an*t », insistant sur la joie désirante de cette marche lyrique qui persiste à parler « dans le sombre ». Voilà précisément comment ce sujet cannibale exprime l'essence même de ce « temps carnaval ». Le sujet dévore des images éparses du monde. Ces « vieilles/images » s'entretissent dans le corps du poème et recomposent de nouvelles configurations signifiantes ; n'est-ce pas en effet l'esprit même du carnavalesque que de jouer à renverser les perspectives, à bousculer les idées reçues (ce « gris des pensées »), les discours figés ? Ce réassemblage d'éléments hétéroclites (une ville, les décorations pour une fête ayant désormais perdu son lustre sacré, une femme poète de la Renaissance), à la manière d'un collage de sensations, d'installations vivantes [29], travaille donc à réinscrire dans la langue cette énergie des formes qui permet de déplacer les perspectives et de relancer les trajectoires du sujet lyrique.

Or la circulation, à l'aube du XXIe siècle, se fait de plus en plus planétaire. Au cœur de ce monde désenchanté et trivialisé à l'excès, le sujet lyrique poursuit ses voyages et ses déambulations en ajustant sa diction à la nature même des objets qu'il rencontre. Remarquons également que, pour Nicole Brossard, la tâche de l'écrivain contemporain consiste à explorer « le drame de ce passage d'une civilisation du livre à une civilisation de l'image [30] ». Cette civilisation de l'image correspondrait, précise-t-elle, à la vitesse, au foisonnement des informations et des sensations fortes, désormais dépourvues de réelle *mémoire*. En contrepartie, le poème devient un outil de résistance critique, puisqu'il permet de renouer avec cette dimension

\+ + +

29 On connaît d'ailleurs l'intérêt de l'écrivaine pour les arts visuels contemporains, dont elle s'inspire abondamment (Francine Simonin, Catherine Parish, Christine Davies, entre autres). **30** « Qui êtes-vous, Nicole Brossard ? »

fondamentale de la mémoire (historique, sensuelle, intime). Les empreintes sensorielles de ces divers lieux et fragments de réel, dans *Je m'en vais à Trieste*, sont à cet égard revisitées par le poème qui reconstruit alors une durée, une mémoire signifiante :

> un temps antérieur, un temps d'obélisques
> traverse ma poitrine comme un point d'eau
> un puits de mémoire
> partout et parfois en même temps
> la lumière file à l'entrée des hypogées
> plus tard au coucher du soleil
> le front face à la mer au théâtre
> quelqu'un récite un poème
> dans le vent, la guérison (*JVT*, 138)

Ce poème, intitulé « Byblos » et rédigé « au coucher du soleil, [le] 12 mai 2002 », évoque le projet même du recueil. *Je m'en vais à Trieste*, pris dans son ensemble, opère en somme un télescopage géographique et temporel qui permet de conjoindre l'ici et l'ailleurs, ouvrant un lieu de rencontre entre les blessures de l'Histoire et le présent du poème : « trois siècles ou un seul au large/de l'avenir c'est du pareil au même/quand le corps interroge/essoufflé entre les voyelles/mélancolie presque parfaite » (*JVT*, 59). Le poème, ancré dans le présent, se fait lieu de mémoire, préservant les traces du passé. Il permet également d'entrevoir l'avenir incertain. Il tient, d'une certaine manière, le rôle d'un reliquaire. Conséquemment, il s'agira pour la poète d'ériger patiemment de menus monuments pour tout ce qui s'effrite ou se perd afin de recueillir, comme on peut le lire à la dernière page du livre, « les petites saletés qui tourbillonnent dans l'universel » (*JVT*, 172).

MENUS MUSÉES MÉLANCOLIQUES

La figure du musée n'est pas neuve dans l'univers de Nicole Brossard. On la rencontre notamment dans les fictions *Picture Theory* [31] (1987) et *Le désert mauve* [32] (1987). Le recueil *Musée de l'os et de l'eau* [33] paraît en 1999. En tant que figure poétique, ce musée prend différentes formes (une chambre, une série de pièces visitées, une ville). Il permet à la fois d'observer les artefacts du passé (l'os) et l'avenir en marche (ce monde décrit tel un « théâtre : vitesse d'eau [34] »). Déambulant au cœur de ce théâtre

+ + +

31 Voir à ce propos Claudine Potvin, « Pratiques utopistes et discours muséologique dans l'écriture de Nicole Brossard et de Cristina Peri Rossi », *Tangence*, nº 47, mars 1995, p. 42-55. **32** Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Fictions », 1987, 220 p. **33** Nicole Brossard, *Musée de l'os et de l'eau*, Saint-Hippolyte/Saussines, Éditions du Noroît/Cadex Éditions, coll. « Résonance », 1999, 126 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MOE* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **34** Premier intertitre du recueil.

de menus détails, la poète réinterroge de ce fait sa propre humanité ainsi que le devenir de la civilisation. Le livre tente à ce titre de colliger, dans un effort de préservation, ce qui constitue l'essence du lien à l'autre : « matin ou midi dans la ville je rédige/la tête appuyée sur le genre humain » (*MOE*, 15). Le musée incarne à cet effet un lieu lyrique au sens fort, sorte de reliquaire intime investi par la sensation, le corps et la pensée en acte. Dans ce musée de chair, le sujet met en scène son rapport au monde contemporain sous l'égide d'une tension paradoxale, mais fertile, entre l'ivresse et l'inquiétude.

Au cœur même de cet étrange musée mélancolique, où « il [lui] faut documenter [s]a joie et [s]on ombre » (*MOE*, 25), se tissent des paysages furtifs de Madrid, Dublin, Dresde, Palerme, tout autant que de Key West et de la rue Ontario à Montréal. N'est-il pas possible aujourd'hui de surfer sur la planète bleue par l'intermédiaire d'un simple écran ? Cela, on le pressent dans ces lignes : « la masse du monde précieux scintille/eau *agua wasser water aqua*/devant les écrans résumons/planète en vue *flesh and flesh again* » (*MOE*, 57). Un peu plus loin, deux poèmes aux accents anaphoriques réitèrent habilement cette tension créatrice entre l'inquiétude et l'ivresse. D'abord l'inquiétude : « *à cause* des mots en allés dans le Web/de la vie au mois de juin qui guette/le présent d'une rive à l'autre […]//les idées meurent de plein fouet/dans nos visages d'actualité » (*MOE*, 76 ; je souligne). Puis, le corps et sa capacité d'expérimenter le vertige du présent réapparaît et nous ramène aussitôt à l'importance de l'écriture : « *à cause* du corps le sens de la vie/change constamment vertige […]//or le présent vient vite/à chaque phrase une nouvelle configuration/du sens où personne n'hésite/en pensée en ivresse » (*MOE*, 77 ; je souligne).

Cette dynamique de l'inquiétude et de l'ivresse s'accentue dans les publications, au tournant des années 2000, alors que l'énonciation lyrique s'organise fréquemment autour de formules interrogatives. Ainsi cette civilisation qui nous échappe de toutes parts est-elle remise en question, comme dans *Cahier de roses & de civilisation* [35] (2003), où l'on trouve ce bref poème : « que dire allongée dans la civilisation/et ses équations de vertige/quand la nuit décoche ses missiles/des choses ardentes aux bords des lèvres » (*CRC*, 78). Les deux derniers textes de ce recueil nous rappellent que l'écriture poétique, pour Nicole Brossard, renouvelle sans arrêt ses forces vitales. Car, « à la fin au milieu d'une langue vivante/bien irriguée j'aurai/de tels élans au bout des doigts » (*CRC*, 90), écrit-elle. Les mots reconfigurent, de toute évidence, des paysages signifiants qui défient l'immobilisme et ouvrent l'horizon :

> Ce sont des noms de lieux, de villes, des climats qui hantent. […] Ce sont des mots bras de mer, des ensembles de sens qui font griffe ou *soft* sur nos poitrines, froid frissons rigoles et peur dans le dos sans attendre pendant que nous cherchons à fissurer le temps lisse du futur (*CRC*, 91).

\+ + +

35 Nicole Brossard, *Cahier de roses & de civilisation*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Excentriq », 2003, 91 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CRC* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Si les poèmes exposent avec insistance l'humanité en déroute, ils renouent du même coup avec le plaisir amoureux de la langue poétique. Repensons à la section éloquemment intitulée « La matière harmonieuse manœuvre encore » dans *Au présent des veines*, où une série de poèmes en prose flirtent avec des tonalités essayistiques. L'auteure conjoint en ce sens des bribes de proses réflexives et des procédés rythmiques liés à des échos lyriques. Par exemple, des structures répétitives [36] exposent cette « heure tardive » dans laquelle le monde contemporain sombre dangereusement et contre laquelle le poème déverse ses rigoles de mots, inventant une nouvelle durée : « à cette *heure tardive* où nommer est encore fonction de rêve et d'espoir, où la poésie sépare l'aube et les grands jets du jour et où plusieurs fois des femmes s'en iront invisibles et charnelles dans les récits, je sais que *tout n'est pas dit* » (*APV*, 114 ; je souligne). Le recueil *Après les mots* [37] (2007) entre indéniablement en dialogue avec ces préoccupations, mettant en scène un moment fictif où les mots seraient hors d'atteinte, disparus avec la civilisation éteinte. Les poèmes de ce livre s'écrivent dès lors précisément à partir de ce prétexte, de cet amuïssement « sans histoire [38] ». Si le fond exprime la fin des mots telle une tragédie ordinaire que rejoue le poème, ce dernier use pourtant de cette lenteur mélancolique qui procède, sur le plan formel, par de nombreuses répétitions mélodiques. On y évoque même une détresse sans éclat mêlée à l'ivresse du hasard. En ce nulle part, *après* une petite apocalypse tranquille, le sujet poursuit néanmoins ses pérégrinations poétiques jusqu'à rencontrer « Le dos indocile des mots », partie construite telle une sorte d'abécédaire multipliant les allitérations et les assonances ludiques.

On parlera encore une fois de télescopage, dans ce recueil, puisque la séquence des évocations se produit sur le mode du *zapping*, mimant les effets de la rumeur médiatique planétaire, celle-là même qui enchaîne les menaces écologiques, clips de guerres diverses, etc. Si « maintenant j'ai massacre en moi de mélancolie » (*AM*, 49), précise le sujet énonciateur, le poème montre en contrepoint les couleurs de son « dos indocile » en « une manière de *mémoire-mosaïque* modifiée/dans un monde de méthode métisse/ici les mots se mêlent *méliques* [39] » (*AM*, 49 ; je souligne). L'inquiétude ne mène donc jamais au cynisme radical, puisque l'écriture peut devenir une source de joie douce-amère, véritable « mécanique jongleuse » recyclant à son profit les déchets des discours ambiants. Inscrit dans la toile du temps, le poème va « de zapping en zigzag/encore un zeste de zèle, un dernier zoom/sur la zizanie et ses zanni/(n.m. Bouffon dans la commedia dell'arte [40])/armada d'archives : *Zeit* » (*AM*, 62). La dernière partie d'*Après les mots*, « C'est étrange », accuse une portée éthique renouvelée, dénonçant le fanatisme religieux ou la violence faite aux femmes. Elle se conclut par cette injonction (interpellation au lecteur, mais aussi expression de la portée éclairante du poème) : « donne-moi une allumette/il fait noir dans notre humanité » (*AM*, 74).

\+ + +

36 Reprenant au fil des textes « à cette heure tardive » et « tout n'est pas dit ». **37** Nicole Brossard, *Après les mots*, TroisRivières/Esch-sur-Alzette, Écrits des Forges/Éditions Phi, 2007, 78 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **38** Car, « après les mots : temps de hasard/dans la juxtaposition de l'aube/tu seras détresse sans histoire/ivresse courbée lente en la poitrine » (*AM*, 29). **39** Adjectif désignant la poésie lyrique grecque. **40** Des explications, définitions ou précisions sont insérées dans les poèmes de cette section en caractères plus petits et plus pâles, parfois entre parenthèses, clin d'œil amusé à la culture de l'hyperlien à l'ère de Wikipédia.

APRÈS : ARDEUR DU POÈME (RUISSELLEMENT ET PIANO PROSE)

Ardeur [41], publié en 2008, réaffirme l'importance de la résistance critique du poème. C'est l'énergie même de l'ivresse qui se voit alors convoquée : « ardeur question d'ardeur/le va de la main/la va aérien de l'ivresse » (*A*, 13). Ce recueil réitère le désir de résistance à l'inhumanité. La poète espère que « toujours un délire de culture transforme/en nous l'espèce, la déploie » (*A*, 38). L'art permet à ce titre de déployer l'espace, de reconfigurer « le pour soi le pour nous/au creux des langues vivantes » (*A*, 7). Le parcours des syntagmes verbaux, dans l'ensemble du livre, témoigne éloquemment du désir de mobilité qui ouvre des espaces de recommencements : « or je suis vaste/quand tout cogne carnage en nous » (*A*, 39) ; « recommençons : je suis souple » (*A*, 43) ; « disparaître ne m'effraie pas/je sais circuler entre les siècles » (*A*, 51).

Dans ce livre composé de poèmes versifiés plutôt brefs, la nécessité de renouer avec l'autre s'avère centrale. Le désir « de mordre dans l'abondance/des moi sincères entre les livres et les écrans » (*A*, 18) est d'ailleurs formulé. L'énonciation trouve par surcroît son élan dans l'énergie amoureuse de la langue, explorant à tous égards « l'e souffle de l'émotion » (*A*, 54), puisque « chaque fois que l'avenir entre/dans un mot, un ventre de femme/soif de vie inonde la respiration//qu'elle ruisselle » (*A*, 104). L'ivresse du désir (sensuel, amoureux) et le plaisir que procure la fabrique du poème appellent ce « *vivantgalopdemélancolie*/une eau jaillie de l'ombre et de la durée » (*A*, 55). Dans l'univers de Nicole Brossard, il s'agit bel et bien d'une mélancolie ténue, soupçonneuse de ce qui l'engluerait dans le chant et les dérives autobiographiques, et liée à une conception de la parole poétique qui tente de renouer avec le réel, la concrétude du monde, l'énergie du vivant : « nous avons tous une vie capable de rouler/jusqu'à la mer/avec en dedans des toupies » (*A*, 71).

Les nombreux procédés de dérivation (reprises, corrections, variations) et les répétitions variationnelles accompagnent cette quête de mobilité. Le sujet tente, méthodiquement, de demeurer fluide : « je prends garde de ne pas disparaître/à l'envers de mes rêves/la méthode : dévaler » (*A*, 79). Dévaler, ruisseler, cela devient un impératif salutaire. Le ruissellement, d'un point de vue formel, renvoie à des séries de variations dérivantes [42]. Ces variations sonores et sémantiques traversent fréquemment des suites poétiques. Pensons à la série des « Nuques » dans *Ardeur*, comportant plus de trente variations, ou encore à la série des « Paupières » dans le plus récent opus de Nicole Brossard, *Piano blanc* [43] (2011). Il importe à cet effet de multiplier les prises de vue sur un objet, un détail, et de le rejouer dans le matériau langagier à la faveur de nouvelles configurations, par le truchement de reprises sonores et de

+ + +

41 Nicole Brossard, *Ardeur*, Trois-Rivières/Differdange, Écrits des Forges/Éditions Phi, coll. « Graphiti », 2008, 120 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *A* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **42** Ce qui rejoint le mouvement de la spirale, figure majeure dans cette œuvre, comme l'ont déjà signalé de nombreux critiques. **43** Nicole Brossard, *Piano blanc*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2011, 116 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

répétitions variationnelles, on l'a dit, mais également en travaillant à des variations spiralées sur un même thème [44].

Piano blanc se compose de cinq parties : « Tressaillir », « Piano Blanc », « Paragraphes d'éternité », « Piano prose » et « Ruisseler ». La circulation s'y complexifie manifestement, alors que l'on rencontre le personnage lyrique d'Emma, signifié par le *elle* et prenant parfois la place du *je* qui énonce. Cette jeune reporter-photographe séduisante, lancée dans la dérive des événements, vouvoie tendrement la poète. Mais « *vous* n'éloigne pas vraiment/attire parfois si l'on est deux bras tendus » (*PB*, 83), et *elle* devient un double de soi, une figure réverbérée de ce sujet lyrique qui circule entre un « louvoiement de pluriel » (*PB*, 82) et le cyberespace contemporain : « elle avait eu 20 ans pour apprendre la glisse/entre les mots femmes et réalité/entre univers et chambre à soi/plusieurs fois son corps était venu se loger/dans le mot *@space* » (*PB*, 71).

Du même élan, le sujet circule « entre les lèvres *petits je* habiles/par milliers tourmentés » (*PB*, 25), mais en précisant un peu plus loin : « sois tranquille/le piano blanc n'apaise personne » (*PB*, 28), car « c'est une ombre de piano/douleur lisse inépuisable/de piano piano » (*PB*, 29). Le piano se révèle d'ailleurs un motif récent dans cette poétique. Il acquiert une importance certaine puisqu'il permet d'explorer la dimension rythmique de la parole, cette respiration singulière dans la langue qui déploie l'énonciation, sur le mode du ruissellement. Il ne s'agit pas tout à fait du *Piano mélancolique* [45] d'Élise Turcotte, mais bien d'un *Piano blanc*, dérivation même de l'idée du *centre* vers celle du rythme *blanc*, de l'énergie discursive qui frémit et soupire au cœur de cette rencontre amoureuse avec la langue :

> ce matin la langue a transformé
> mes intentions de mammifère
> en une idée à deux vies explosées
> dans la poitrine
> sous mon manteau chaud
> une heure avancée de mélancolie
> le long de la Spree [46]
> piano coups de clavier dans les artères (*PB*, 48)

Le corps, au sens poétique, s'avère de fait une corde vibrante qui s'active au contact du monde (le toucher de l'amoureuse, le choc des petits et grands événements). Ce « piano coups de clavier dans les artères » porte dès lors le rythme du corps sensuel, mais aussi le mouvement de la pensée en acte qui le traverse.

La poésie de Nicole Brossard s'apparenterait à cet égard à un « piano prose », soit l'énergie d'un rythme [47] qui se méfie pourtant de ses effets, dévoilant partout ses

+ + +

44 Par exemple, les poèmes successifs « Le dedans de quelqu'un », « Le dedans de quelqu'un : version 2 », « Le dedans de quelqu'un : autre version », « Le dedans : version 3 », « Le dedans » et « Le dedans inversé », qui déploient explicitement une « grammaire d'écho rond constellé » (*PB*, 18). **45** Élise Turcotte, *Piano mélancolique*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, 88 p. **46** Fleuve qui traverse Berlin. **47** Rythme figuré par les nombreuses ellipses, mais aussi tempo hybride et bigarré qui témoigne d'une inscription dans le réel contemporain, ce qu'explicite la

inconsistances de papier, ses contradictions dynamiques. Un long poème en prose intitulé « Récit » clôt la série versifiée des « Paragraphes d'éternité » en évoquant un récit qui n'aura, au total, jamais existé ; prétexte pour mieux tracer une sorte de bilan poétique :

> Des fuites de récit comme on dit fuite d'eau, traversaient la présence, le moindre élan de poésie.
>
> Le temps a passé. La grammaire du quotidien ne veut pas lâcher prise. Désormais le poème absorbe la poussière de prose et l'ardeur toute spéciale qui s'apparente au besoin de penser dans la durée (*PB*, 77-78).

La partie « Piano prose », qui succède à ce texte, s'ouvre sur une citation informative, sans référence, qui présente le piano tel un instrument ordinaire : « Vers 1900, le monde est aussi plein de pianos qu'il est aujourd'hui plein d'autos. » (*PB*, 81) D'une part, le piano appartient au prosaïsme du quotidien, tel un objet trivial, comme dans cet autre extrait : « alors on nettoie avec les doigts le clavier/on se disperse lentement solo/chaque creux chaque touche certains soirs/parler en prose parler dissipe les noyades d'origine, » (*PB*, 92). Cette strophe se termine par la virgule, marque syntaxique indiquant que c'est le même poème qui se poursuit sur la page suivante. Un peu plus loin dans ce texte, les perspectives sont renversées alors que le motif du piano retrouve sa musicalité en rejoignant l'isotopie de l'eau :

> piano et chants savants de l'eau
> au milieu des écrans tactiles où
> question d'instinct
>
> il fallait mélanger les goûts,
> langues, la soie le lin
> tissu d'intrigues
> le soir creuser dans l'univers (*PB*, 93)

Les motifs, les sensations sonores et les mots s'entretissent, creusent les apparences, révèlent à l'évidence un *voir* autre : « on verra bien si/tout ce qui arrive est nécessaire/fin fond d'amour qui ruisselle/autre fin fond à usage de survie » (*PB*, 106). *Piano-prose-poème* : voilà qui incarne cette dynamique au cœur même du rythme poétique brossardien. D'un point de vue métaphorique, on y entend le martèlement, le tempo des touches, mais on y reconnaît également la fluidité de la tessiture, l'accord des sons qui tissent les poèmes. Sur le plan de la phrase typiquement brossardienne, l'effet de fragmentation (ellipses syntaxiques, découpe des vers, blancs typographiques) entre partout en dialogue avec le désir de liaisons sonores (par les assonances et les

+ + +

référence à John Cage, qui « s'intéressait surtout au piano comme instrument de percussion, introduisant entre les cordes des objets divers, tournevis, clé, bouteille de coca-cola » (*PB*, 29).

allitérations) et sémantiques (répétitions variationnelles, motifs filés, suites poétiques ou séries). Le rythme de ce *piano-prose-poème* rappelle sans conteste le dernier poème du livre ; il est manifestement celui de « doigts clameur de clavier/dans la nuit de savoir-vie » (*PB*, 112). Alors que nous entrons dans le siècle de la pornographie des écrans, de l'humanité virtuelle, la poésie de Nicole Brossard, pour sa part, cherche invariablement à renouer avec la sensation du vivant, qui se fait avant tout circulation énonciative et sonore, énergie amoureuse et langagière.

En revisitant le parcours poétique de Nicole Brossard, on saisit davantage la cohérence évolutive qui anime cette œuvre cherchant à déceler la vie (en ses mouvements, sa sensualité) et le savoir (qui est interrogations infinies, réflexions dérivantes) là où le monde actuel ne nous offre bien souvent que de la pénombre. Loin de l'obsession autobiographique ou des épanchements du *pathos*, sa poésie, depuis le tournant des années 2000, emprunte les chemins de la lucidité, s'alliant incessamment la pensée analytique et la distance critique. Si l'écriture use de tonalités mélancoliques, ce sera sans mièvrerie, en demeurant tournée vers le monde, vers la communauté humaine. Les recueils de Nicole Brossard mettent donc en acte une véritable résistance critique, réaffirmant la portée éthique de la poésie et le bonheur de la rencontre (avec l'autre, avec la langue). Car nous sommes bel et bien des « acrobates suspendus/à notre besoin de mer et de lointain » (*A*, 109) et le poème, en contrepartie, incarne peut-être cette « mer en tout volume d'alphabet et de présent » (*A*, 111) qui saurait nous réorienter au cœur de cette tentaculaire déroute dans laquelle le XXIe siècle semble progressivement nous plonger.